

Artes del Teatro-Escenografía

50 años de búsqueda de la belleza por el arte

María Clara Beitía

La Escenografía, el arte de diseñar mirando el revés de la trama.

“El arte es la búsqueda de la Belleza”.....solía repetir con una sonrisa Alice Darramón de Beitía alentando a elevar la mirada del alma hacia lo más alto. Esta es la frase que ha inspirado el esfuerzo sostenido de las últimas cinco décadas en la carrera de Artes del Teatro.

El 50 aniversario de la Licenciatura en Artes del Teatro nos ofrece la oportunidad para hacer un alto en el camino y observar cuáles han sido las claves que han sostenido en el tiempo esta obra destinada transmitir a los jóvenes una formación en el Arte. Nos proponemos contemplar cómo han ido desarrollándose algunas constantes que definen el perfil característico de esta especialidad creada por la USAL: la carrera de Artes del Teatro/ Escenografía.

Una mirada sobre el contexto

A finales de la década de 1940 y principios del decenio de 1950, en Europa y Estados Unidos, las tensiones de la estética posmoderna se afincaron en el ámbito escénico disparando nuevas ideas que hicieron eclosión durante los años ‘50 y dieron paso a un período de experimentación en el ámbito teatral. Allí se produjeron espectáculos que se alejaban de las modalidades tradicionales en busca de un nuevo posicionamiento acorde con los cambios sociales de la posguerra. Estaban promovidos, a menudo, por las migraciones de talentos y el consecuente intercambio cultural.

Las teorías de John Cage y Antonin Artaud atacaban la médula del teatro de representación. El proceso de “desteatralización” de la escena producido a través

de las experiencias del Living Theatre, fundado en Nueva York, produjo “el retroceso del sentido simbólico textual, que es sustituido por la literalidad de la palabra desnuda como significante, luego el gesto, el movimiento, la danza, etc., factores dramáticos que comienzan a volverse sobre sí mismos al reducirse la evocación de un significado extra escénico”¹, como explica Martha Pérez de Giuffré en su artículo sobre el Teatro en la Posmodernidad. La variedad de experiencias realizadas en esta dirección incorporaron nuevas problemáticas a la cadena de ingenios desarrollada a lo largo de la historia del espacio escénico.

La producción teatral argentina, por su parte, continuaba su desarrollo ligada a la idea de un teatro culto mientras iban apareciendo variadas manifestaciones en el teatro independiente, a menudo ligadas a las búsquedas del teatro latinoamericano, que “manifestó con claridad la adhesión, en principio, a la estética realista de Bertold Brecht y la sujeción a un marco de referencia sociológico-político.”²

En Argentina, se mantenía el respeto y la valoración de un teatro culto ligado a la tradición, un teatro de representación de elevado contenido poético y dramático de procedencia europea mientras, paralelamente, crecía en el afecto del público el trabajo de autores y hombres de teatro argentinos que anhelaban la consolidación de un teatro nacional.

En 1951, se crea en Buenos Aires el *Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho*. Su fin era Trabajar por una Cultura Nacional a través de la enseñanza y la producción teatral. Oscar Ferrigno se había formado en Francia en la línea de pensamiento de Copeau en la Escuela del *Vieux Colombier*. El *Fray Mocho* era uno de los teatros independientes de mayor actividad en Buenos Aires y el interior del país. También, constituía una organización dedicada a la investigación teatral mediante el estudio, la enseñanza y difusión de ideas de teóricos y artistas teatrales europeos. Daba a conocer las tendencias de vanguardia de aquellos años mediante traducciones de textos escritos, entre otros, por Jaques Dalcroze, Stanislavski, Joan Doat, George Pitoeff, Jacques Copeau, Bertold Brecht, Charles Dullin, trabajos que eran publicados en sus *Cuadernos y Suplementos de Estudio*. Alice Darramón de Beitía aportó la traducción y las viñetas para la publicación del texto de André Barsaq “Lois escéniques”, un estudio sobre la evolución del espacio escénico desde el teatro griego en adelante visto desde la perspectiva de las innovaciones de la posguerra europea.

Un fragmento de aquel texto expresa la necesidad, que por entonces ya era muy visible, de un cambio que devolviera al teatro su frescura y, a la vez, su profundidad: “Mientras que en nuestra época no se forje un nuevo material dramático, donde la obra del poeta y una nueva arquitectura teatral estén íntimamente ligadas y condicionadas entre sí; mientras tengamos que trabajar aún en las condiciones que nos ha legado la escena clásica, tendremos que sobrellevar pacientemente nuestro



Taller de realización del Teatro de Ensayo- Sede Callao 542. (1962)

mal. Sería pueril creer que una realización escénica, por bella e ingeniosa que sea, puede cambiar en algo la naturaleza íntima del teatro actual”.³

En las innovadoras puestas en escena del *Fray Mocho*, la escenografía era entendida como parte del lenguaje de un espectáculo total, en el que los aspectos visuales y espaciales, el vestuario y la iluminación, debían potenciar la significación dramática del texto elegido. Su repertorio teatral integraba obras del teatro universal, como *La gota de miel*, de León Chancerel, y *El descubrimiento del Nuevo Mundo*, de Lope de Vega, elaborada según la versión libre de Morvan Lebesque. También incluían obras de autores argentinos como *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco. La escenografía y el vestuario de varias de sus producciones fueron diseños de Alice Darramón de Beitía, quien, luego de dedicar muchos años de estudio a la danza y la música, había recibido formación de excelencia en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova en el aula de Rodolfo Franco, por entonces Director del Teatro Colón y maestro de escenógrafos.

No se puede hablar de la trayectoria de la carrera de Artes del Teatro sin decir que su creación y su historia están íntimamente ligadas a la labor incansable de Alice

Darramón de Beitía y a la de todos aquellos que la acompañaron durante sus cuarenta años como directora, compartiendo su estilo y sus ideas respecto al Arte del Teatro.

Su línea de trabajo y de investigación artística estaba directamente vinculada al enfoque de dos escenógrafos que evolucionaron el teatro a finales del siglo XIX y principios del XX: Adolph Appia y Gordon Craig. Ambos entendían el Teatro como un Arte integrador de todas las artes en el que la poética o la música, en el caso de Appia, eran la inspiración y la medida de los otros lenguajes. Ambos transformaron la dramaturgia a través de una nueva comprensión del espacio y su significación, e introdujeron cambios que evolucionaron los aspectos.

El escenógrafo Gordon Craig volcó sus reflexiones sobre la puesta en escena en un libro que se llama *El Arte del Teatro*. De allí viene la nominación que tiene esta carrera que, desde sus inicios, entendió al hecho teatral como una unidad integradora de todos los lenguajes, en la que una escenografía no puede resolverse sin la comprensión del drama en su totalidad.

Las ideas sobre puesta en escena y dramaturgia, que inspiraron los contenidos de la carrera, estaban ligadas a la línea trazada desde el Romanticismo expresada en la idea de *Teatro Total*, de Wagner, que luego fue reinterpretada por Adolph Appia introduciendo la luz como medio expresivo en un espacio cuya disposición incorporaría elementos significantes en sintonía con el latido dramático de la música. Esta nueva visión condujo al simbolismo expresado en enfoques como el de Jacques Copeau, quien sostenía que el teatro debía recuperar su grandeza. Copeau defendía al arte escénico como un arte sagrado, opuesto a la frivolidad que tanto apreciaba el público burgués de su tiempo. Proponía un tablado desnudo, una escena despejada y limpia, que permitiera una depuración para el surgimiento de un gran Arte.

Con el fin de compartir sus ideas sobre el arte del teatro, inspiradas también en la línea de Gordon Craig, Copeau creó la escuela del *Vieux Colombier* en la que se realizaban experiencias en busca de un arte elevado y puro. En ella, se realizaban ensayos experimentales buscando nuevos rumbos, entre ellos, las expresiones del teatro de oriente. Con Copeau trabajaron y estudiaron grandes actores de su tiempo como Charles Dullin, Louis Jouvet y Jean Louis Barrault.

En 1954, el Teatro Colón ofrecía *Santa Juana en la Hoguera*, de Paul Claudel, por la compañía de Milhaud-Barrault. La presencia de Barrault y su compañía en Buenos Aires permitió a los jóvenes artistas locales un acercamiento a su enfoque de la puesta en escena y a renovar su adhesión al teatro de arte.

El público culto de Buenos Aires apreciaba este tipo de teatro edificante que enriquecía cultural y espiritualmente a los espectadores. Barrault pensaba que “En el teatro, todo sucede en el mismo momento en que asistimos a la representación.



Espectáculo al aire libre. Teatro de Ensayo. (1967)

Existe entonces una especie de suspenso que pertenece solo al teatro. El actor está ahí, la gente está ahí, se forma entre ellos una pila magnética. Es un acto de amor colectivo que acontece en el presente. Ningún arte logra esa impresión que da el teatro en el plano de la vida que se renueva a cada instante y de la muerte que planea alrededor de nosotros. El arte de lo efímero, la poesía de lo efímero, la poesía de la condición humana alcanzan su máxima expresión por obra de la presencia. Estamos ahí y nos entregamos unos a otros.”⁴

El enfoque de Barrault y las obras de Paul Claudel constituyeron una fuente de inspiración que dejaría una impronta en el espíritu de la carrera creada por Alice Darramon de Beitía. Esta afinidad se vería expresada en toda su labor posterior, tanto en sus puestas en escena como en su actividad académica. Teniendo presente la tradición teatral, su concepción del teatro estaba abierta a los hallazgos que iban emergiendo desde los distintos ámbitos de la experimentación, mientras mantuvieran un nexo con la esencia del teatro, expresada desde sus orígenes y transmitida desde la escena de generación en generación. Consideraba al Teatro un arte ligado a su origen como espacio sagrado, expresión poética de su presente, dedicado a la búsqueda de la Belleza, un teatro cuya esencia se define en la suma de todas las artes.

Nacimiento del área de escenografía en la década de 1960

En 1960, la Universidad del Salvador desarrollaba una serie de actividades de extensión cultural, entre las cuales funcionaba la “Comedia Universitaria”. La profesora Darramón de Beitía fue convocada para integrarse a ella como escenógrafa y, en paralelo, organizar una serie de conferencias para profundizar el conocimiento de los integrantes de la Comedia sobre el Arte del Teatro. Respondiendo a la propuesta, elaboró una serie de cursos que abarcaban tanto la formación actoral como la puesta en escena y la escenografía. La formación y la práctica escénica estuvieron ligadas desde el principio. En el mes de agosto de 1960, se presentó el primer proyecto escenográfico para *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca.

En 1962, cesaron las actividades de la “Comedia Universitaria”, pero el interés por la escenografía condujo a la continuidad de las clases, que se transformaron en un curso de un año de duración, el cual, en 1963, se extendió a tres años más un ciclo anual preparatorio. El primer Plan de Estudios de la carrera de Escenografía quedó configurado durante el Rectorado del R.P. Ernesto Dann Obregón S.J. con la misión de “hacer algo por un teatro cristiano”, y con ese fin fue creada esta rama artística de la Universidad del Salvador. La determinación de ordenar toda acción en esa dirección fue delineando el perfil de la unidad académica en los aspectos pedagógicos, elaborando una metodología que concretara en la práctica cotidiana una educación personalizada, integral y cristiana, formando “hombres de Teatro” que poseyeran las herramientas para conocer, comprender y trabajar en los interrogantes y desafíos que plantea el arte en el mundo contemporáneo. Artistas que, a través del estudio y la reflexión, supieran buscar inspiración a la luz de la Fe, en todo momento, ante la diversidad de actividades que propone el medio teatral.

Desde sus inicios, la carrera estuvo íntimamente vinculada a la producción escénica realizada en un ámbito creado para ese fin en 1963: el *Teatro de Ensayo*, un órgano de experimentación y aplicación práctica. En el mismo año, la carrera y la actividad experimental teatral dieron forma al Departamento de Escenografía.

Los ‘60 fueron años de elaboración y refinamiento de una malla curricular original delineada a partir de la selección meticulosa de contenidos probados por la experiencia práctica, la investigación sobre las raíces y la historia del espacio escénico, la dinámica del fenómeno teatral actual, la evolución de la técnica escénica, la búsqueda de calidad artística y su traducción en términos pedagógicos. A diferencia de otros contextos en los que la enseñanza de la escenografía está inmersa en una estructura contenedora de todas las ramas del teatro u otros donde es considerada como una extensión de las artes plásticas, esta especialidad se desarrolló en la Universidad del Salvador de un modo independiente, como actividad creado-

ra con un campo propio y vinculante de las búsquedas de las artes plásticas y las poéticas de la dramaturgia de su contemporaneidad.

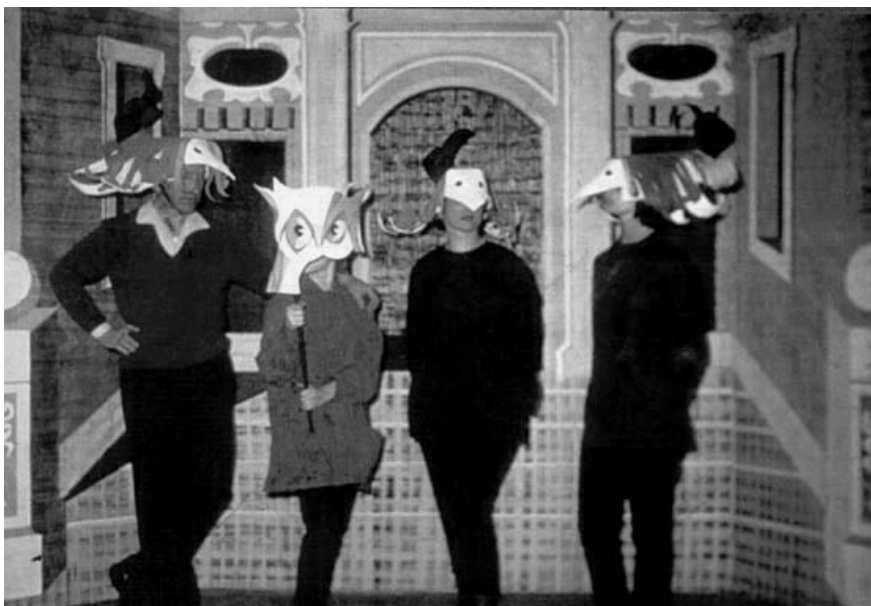
Las actividades en el aula se reflejaron en exposiciones en las galerías Witcomb (1962-1966), el Teatro Colón (1966), y en 1968, la carrera fue elegida como representante en la *Manifestacion International de Jeunes Artistes*, en París. Estas exposiciones incluían los trabajos realizados en cada asignatura artística y los elementos de escenografía de las experiencias teatrales.

Desde sus inicios, y hasta el presente, la articulación de la carrera se ha sostenido en base a tres ejes que, integrados, conducen a su reelaboración y actualización permanente: *La metodología de enseñanza de las materias artísticas*, el *Taller de Realización de Espectáculos y Escenografías* y las *Exposiciones anuales de trabajos*.

El Teatro de Ensayo, en los años '60, ofrecía al público los primeros frutos de su investigación con el espectáculo *Imagen y Sonido*, de 1963. Las producciones *Canto a la Doctrina* (1964) y *Canto a la Creación* (1965) fueron concebidas como espectáculos en los que la poesía se sostenía en juegos coreográficos con un acompañamiento musical en vivo y un riquísimo despliegue visual inspirado en las celebraciones barrocas de los siglos XVII y XVIII, realizados en el ámbito del Colegio del Salvador y luego en los jardines del Museo Larreta. Respondiendo a las tendencias de aquellos años, en los que se experimentaba con los *happening*, se realizó una experiencia innovadora con la presentación de *Máquinas* (1966) en las Galerías Witcomb.

Consistía en una combinación de objetos escenográficos, un gran artefacto con aspecto de máquina. Una instalación "interactiva" que desarrollaba acciones absurdas en perfecta sincronización, presentada por un hombre bien vestido que al quitarse el sombrero retiraba también su cabeza. Los textos clásicos que acompañaban la acción funcionaban como un llamado a la observación de ciertos riesgos que acompañaban al gusto por el mero *acontecimiento* disociado del sentido poético. En el mismo espacio, se ofreció una escenificación del poema *Elogio a la Mudanza*, de Lope de Vega, y, al año siguiente, una escenificación de *Poemas clásicos españoles* (1967).

Las puestas en escena alternaban con proyectos y realizaciones de escenografía colaborando con compañías teatrales de Buenos Aires, como la realización de la escenografía y el vestuario para *Amahl y los tres Reyes Magos* para el Teatro Ateneo en 1966; para *El niño y los sortilegios* de Maurice Ravel y *Balletti per cantare, sonare e ballare*, de Giovanni Gastoli, para el Teatro San Martín en 1968.



Taller de realización Sede Callao. (1967)

De carrera de *Escenografía* a licenciatura en *Artes del Teatro*

En 1975, cambia su nombre a Departamento de Artes del Teatro. En 1976, fue creada la Escuela de Artes del Teatro, que mantuvo la misma denominación hasta 2002.

En los años 70, la carrera fue enriquecida con la incorporación de docentes que, a su vez, eran egresados en escenografía y profesores, como el padre Oscar Roberto Cepeda S.J., quien creó la cátedra de *Fenomenología del Arte Dramático* instalando dentro de la malla curricular un puente con la actualidad a través de la observación del fenómeno teatral y sus conexiones con las teorías de la diversidad de dramaturgias y la cátedra de *Investigación analítica del texto Dramático*, que abordaba el análisis de Paul Claudel, Friedrich Dürrenmatt y Eugéne Ionesco, entre otros. La selección proponía explorar conceptos innovadores sobre la puesta en escena surgidos del texto, privilegiando aquellos cuya temática contuviera una poética elevada, riqueza en el vocabulario y un acento en los aspectos plásticos utilizados como lenguaje dentro del discurso escénico. Al mismo tiempo, fue constituida la cátedra de *Iluminación Teatral* y se ampliaron los niveles del *Taller de Realizaciones*.

La complejidad y diversificación del fenómeno teatral producidas desde mediados del siglo XX requería de una nueva mirada superadora, abierta a las nuevas tendencias y atenta a la evolución de la tecnología y su utilización en el medio del espectáculo.

Con el fin de actualizar la carrera, en 1995 se implementó un cambio de Plan de Estudios elevando la carrera de Escenografía a Licenciatura en Artes del Teatro. En este contexto, la carrera debía profundizar en el abordaje de trabajos de investigación sobre todo lo nuevo. Así, se crearon asignaturas dedicadas a una diversidad que incluía el estudio de la *Plástica y Arquitectura escénica en espacios no convencionales*. Los enfoques actuales sobre la puesta en escena con el *Seminario de Dirección teatral*. El estudio de la evolución del teatro en nuestro país desde las representaciones dramáticas de las Misiones Jesuíticas hasta las producciones que expresan nuestro perfil nacional en la actualidad suponía un corpus de contenidos que dio lugar a la creación de la materia *Estética teatral en Argentina*. Se creó también una asignatura destinada a las particularidades técnicas y al lenguaje de la *Escenografía para cine y televisión*. La vinculación con el medio teatral quedaba establecida a través de la asignatura *Prácticas de producción*.

Al mismo tiempo incorporaba una rama dedicada al estudio de la aplicación de recursos tecnológicos e informáticos para el desarrollo del proyecto escenográfico y la utilización de tecnología multimedia como recurso escénico, compuesta por las asignaturas *Tecnologías digitales aplicadas a la Escenografía y Escenario Digital*.

Los contenidos de las materias han ido evolucionando con vistas a sostener una formación actualizada, manteniendo una estructura metodológica que supone una relación transversal entre ellas, la cual se verifica a través de los trabajos prácticos y desarrollos que se realizan por medio de materias vinculantes. Las materias prácticas renuevan y actualizan sus contenidos incorporando los frutos de la investigación realizada en las producciones de teatro experimental que siempre han acompañado la tarea en el aula y la evaluación de los resultados obtenidos que se realiza anualmente a través de la Exposición de trabajos.

Bajo el signo de la caja italiana

Como actividad extracurricular, el *Teatro de Ensayo* dio paso a la creación de cursos de formación actoral que serían la base para la creación de una carrera destinada a la educación de actores, la actual Licenciatura en Arte Dramático. Con la participación de los estudiantes del área se produjeron una serie de espectáculos como las obras *La tía abuela había estado muerta* de Oscar. R. Cepeda S.J.(1971);

Acto sin palabras de S. Beckett y *El montaplatos* de Harold Pinter en 1977, entre otros.

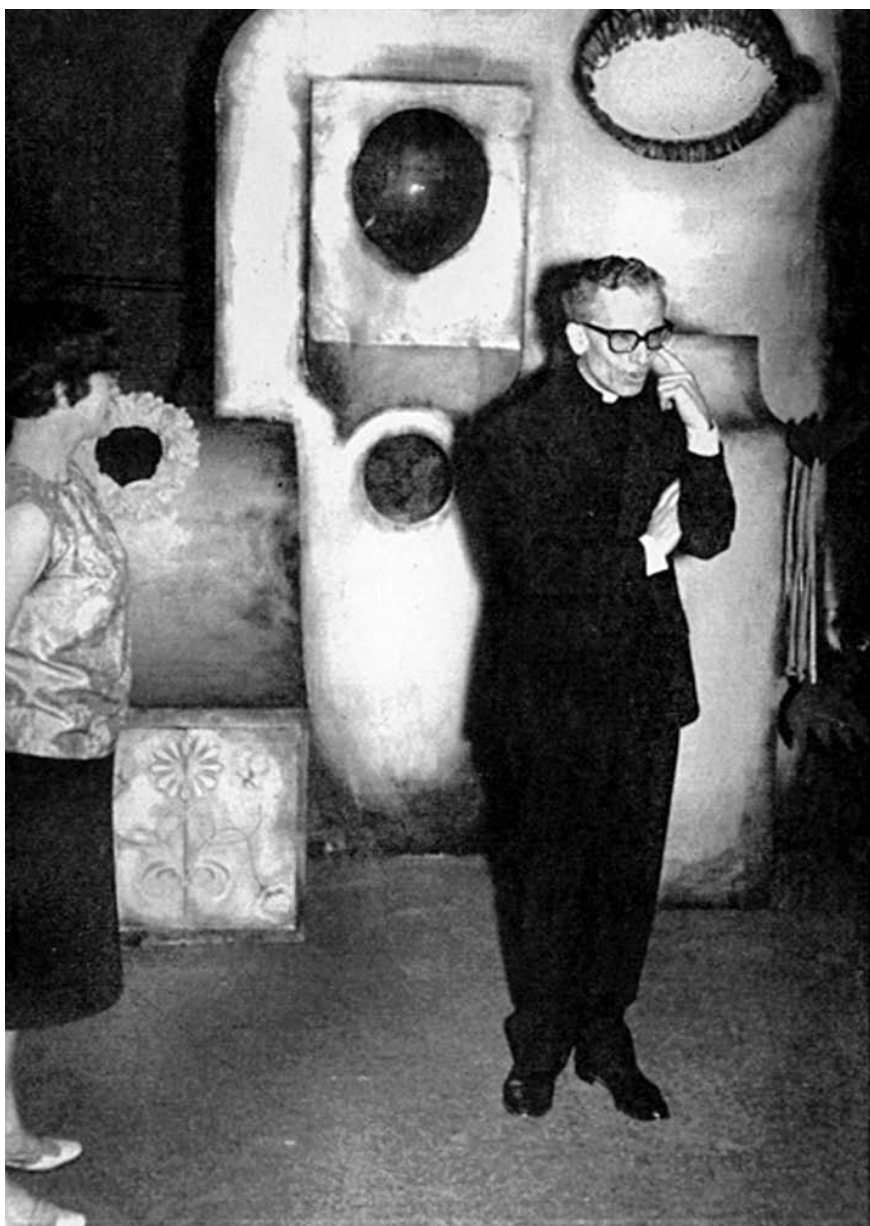
Para entonces, la Escuela de Artes del Teatro había sido trasladada a un edificio que contenía un teatro de caja italiana con todas las características del gusto burgués del siglo XIX, construido en 1908. Las instalaciones estaban deterioradas por el paso del tiempo y la falta de uso. La Universidad asumió la responsabilidad de ponerlo en condiciones, lo que logró con un gran esfuerzo. Durante los '80, hubo que reconstruir ese escenario con todas sus vestiduras, artefactos de iluminación y maquinarias, tarea que fue posible gracias a que se sumó el aporte de los profesores, alumnos y graduados de la carrera de escenografía, quienes no escatimaron esfuerzo alguno por recuperarlo. La carrera se dictó allí durante treinta años, ofreciendo a los estudiantes la posibilidad de entender el espacio escénico a través de la experiencia cotidiana.

La escena italiana tiene sus reglas y se impone sin moderación. El desafío radicaba en buscar nuevas posibilidades a esa antigua estructura edilicia y escénica que conservaba en todos sus rincones las nostalgia de un teatro burgués. Las experiencias anteriores permitieron que la Profesora Beitía elaborara un espectáculo que entrelazaba lo antiguo y lo nuevo.

Así, en 1985 se estrenó *Estampas de Vida y de Muerte*, o *El Peregrino*, un espectáculo en el que se propuso la investigación sobre los recursos del escenario, su maquinaria y la adecuación de los elementos escenográficos tradicionales a las variaciones provenientes de las nuevas tendencias. El guión estuvo articulado en cinco estampas que formaban una delicada sucesión de escenas alternando dos planos de realidad, uno visible y otro invisible y paralelo. Ambos eran el reflejo de las especulaciones interiores del personaje protagónico, un peregrino en busca de sí mismo a través de algunos sucesos trascendentes en su vida. La temática respondía al perfil confesional de la USAL. La puesta reunía elementos de las experiencias escénicas de vanguardia en un discurso que alternaba una visión poética de lo sobrenatural con una versión de la realidad expresada a través del lenguaje simbólico.

La evolución de estas actividades dio lugar a la creación de una nueva configuración para la producción escénica: el *Teatro de la Universidad*. Esta actividad extracurricular estaba dirigida a la participación de los estudiantes de formación actoral, los de escenografía y de otras carreras, como también todos los integrantes de la comunidad universitaria.

El primer trabajo realizado fue el espectáculo *Auto de la Visitación de Santa Isabel*, de José de Anchieta. La obra fue propuesta por la *Cátedra Extracurricular de Investigación del texto dramático*, creada en el mismo año y destinada a la búsqueda y selección de textos dramáticos del Teatro Colonial Americano. La puesta



R.P. Ismael Quiles y A. D. De Beitia. Galerías Witcomb. Espectáculo La máquina

en escena actuaba como un puente entre la investigación y la práctica, renovando contenidos de otros tiempos con una estética actual y, al mismo tiempo, ajustada al espacio escénico tradicional.

La constante: la experimentación teatral en el escenario

El equipo de trabajo se consolidó en la siguiente producción, una actualización de *Canto a la Doctrina*, de 1966, realizado en 1987 con una puesta en escena completamente distinta y mensaje actualizado para que fuera recibido en un contexto de crítica y discusión.

El teatro es un arte vivo que culmina en su presente, una expresión efímera en la que todos los factores que la conforman son variables. La dinámica interna de la construcción de cada puesta en escena y representación constituye un componente especialísimo de esta profesión. La práctica implica una tensión motivadora que es muy difícil transmitir si no se hace a través de la experiencia. La relación creativa que se establece entre los miembros de un equipo teatral está vinculada a cada una de las personas y a su propia manera de interactuar con el arte y con los otros. En cada una de las puestas en escena realizadas, la producción ha sido el medio para transmitir a los estudiantes este aspecto de la profesión.

El abordaje de una puesta en escena supone la apertura de una diversidad de líneas de investigación que irán consolidando desde distintos aspectos las características del universo que se creará en cada representación. El punto de partida es el texto dramático o la idea de origen que define un contexto, una franja de vida, la energía que animará todo lo demás. La investigación tiende a desentrañar el amplio marco que nutre cada propuesta y entresacar las claves y elementos significantes que disparen la imaginación que activa la creación en cada área.

Esta etapa supone un trabajo de recopilación de información de todo tipo relacionada con la cuestión, observando las particularidades del relato puntual, su contexto histórico, las tendencias artísticas que le dieron razón de ser, el contexto social y cultural al que fue dirigido, etc., abarcando aspectos teóricos, prácticos, técnicos y artísticos. Profundizando en estos aspectos se define el círculo temático particular de cada proyecto, el cual, a su vez, está inmerso en su propia realidad y se proyecta hacia ella.

La creación de espectáculos también colaboró en el perfeccionamiento artístico de los docentes y estudiantes de escenografía, pues todos daban un rol protagónico a los aspectos visuales, desarrollando ideas originales, nuevos recursos plásticos o la utilización novedosa de los espacios escénicos y la imagen. Tanto en la selección del eje argumental como en el enfoque de la puesta en escena, se privi-

legiaban aquellas vertientes que posibilitaran el despliegue de los lenguajes visuales y su interrelación con los otros. Las premisas e intereses tendían a ofrecer al espectador una oportunidad en la que participara de la experiencia de ver algo diferente del teatro narrativo tradicional. La propuesta inicial consistió en formalizar un espectáculo por año en el cual, además de los integrantes del *Teatro Universitario*, pudieran participar todos los estudiantes de la carrera que lo desearan.

El espacio escénico contaba con buenos talleres para trabajar en la construcción de elementos de escenografía y para hacer pruebas en el escenario utilizando la maquinaria y los equipos de iluminación. A todo se sumaba, y era el motor indispensable, la experiencia y el carisma de Alice Darramón de Beítía, cuyo entusiasmo contagioso y su amplio dominio del tema atraía a los jóvenes y a los adultos. Las partituras creadas por ella contenían toda la información necesaria y funcionaba como un marco contenedor que podía expandirse, una construcción poético-dramática con una estructura claramente definida a la que todo debía referirse.

El espectáculo *Canto a la Doctrina*

A finales de los '80, la práctica en el escenario era una actividad cotidiana entrelazada con el ritmo de las clases en el aula y las entregas de trabajos prácticos. *Canto a la Doctrina* fue desarrollado durante 1988 con motivo de la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América. La obra se estrenó en el marco de las "II Jornadas de la Evangelización en América"; luego, se repuso en 1989 durante las jornadas realizadas con la institución mexicana Asec, Sor Juana Inés de la Cruz. En octubre de 1990, se realizó una nueva versión con un nuevo elenco, y lo mismo se produjo en octubre de 2001.

El espectáculo estuvo inspirado en la documentación referente a las celebraciones religiosas españolas de los siglos XVII y XVIII asimiladas por los naturales de América en las Reducciones Jesuíticas. Los textos pertenecen a la *Antología Poética Americana*, en recopilación de Juan Carrizo. La trama hacía referencia a las narraciones del Padre Cardiel que figuran en el libro *Misiones y sus pueblos guaraníes*, de Guillermo Furlong, S.J., combinados con fragmentos de Lope de Vega extraídos de su obra *El viaje del Alma*. Otras fuentes documentales estuvieron en las obras *El teatro en la América Colonial*, de J. Luis Trenti Rocamora, e *Historia Social y Cultural del Río de la Plata 1536-1810*, de G. Furlong S.J. Estas obras aportaron relatos e imágenes sobre las manifestaciones teatrales americanas de los tiempos de la colonización. La síntesis final resultó de la combinación de un conjunto de estrofas con una narración lineal que actuaba como soporte del relato visual.

El texto combinaba la rítmica de los versos de Lope de Vega y las coplas ame-



Teatro universitario, obra: Ohé Pozo satélite Yapet. (1995)

ricanas entrelazadas en una estructura musical. La estructura del guión quedó definida por un único acto dividido en nueve acontecimientos. La sonoridad compuesta por el discurso poético verbal, los efectos de sonido ambientales y la banda musical que combinaba melodías antiguas con sonidos discordantes, generados digitalmente, acompañaba la sencillez contenida en el texto. La palabra se fusionaba como una sugerente melodía junto a la música digital, y los efectos realizados por voces humanas evocaban imágenes y sensaciones interiores a las que el marco visual debía contener o acompañar.

La partitura del espectáculo definía la escenografía, la música, la coreografía, la iluminación y el vestuario sobre la base de unos dibujos que ilustraban la visión de la autora sobre la imagen escénica soñada de un modo claro, y daba una orientación general que servía de base para posteriores elaboraciones y fuente de inspiración, a través de apuntes sobre escenografía, utilería y vestuario. Los dibujos realizados en el mismo cuaderno del guión, paralelo al texto escrito, permitían a quienes los consultaban comprender rápidamente la relación propuesta entre la imagen y la palabra. En las escenas en las que intervenía la música, a menudo estaba la partitura a un lado del texto. El libreto contenía toda la información sobre la puesta en escena, e incluía, también, el diagrama de acciones de los personajes y apuntes sobre coreografía.

La propuesta espacial consistió en dividir el escenario en dos planos de profundidad. Uno, cerca del proscenio; y el otro, hacia el fondo del escenario separados por un telón de transparencia. Las entradas y salidas de los personajes se realizarían por la sala y por los laterales de la escena. Cada cuadro referido al “Bien” sería simétrico y triangular; cada cuadro referido al “Mal” sería asimétrico e irregular. Ambos cuadros ocuparían idéntica porción del escenario.

La obra tenía un ritmo creciente en el que cada cuadro debía ser más emotivo que el anterior hasta llegar a conformar un final cuya imagen resultaba en una estampa maravillosa. La línea del diseño adoptó una síntesis evocativa del siglo XVI mediante las formas geométricas del vestuario y la recreación fantasiosa de los decorados y objetos. Se reprodujeron imágenes del arte colonial americano en la representación de los ángeles y la Custodia del cuadro final logrando una síntesis que expresaba la unión entre lo antiguo y lo nuevo. Dos personajes representaban ángeles que reproducían las imágenes angélicas de la pintura cuzqueña de seres alados vestidos a la usanza de los soldados españoles del siglo XVII con sus trajes bordados, sus sombreros de ala ancha con sendas plumas y sus rostros cubiertos con máscaras de un tono casi anaranjado de rasgos dulces. Lucían como esculturas vivientes.

Cada conjunto de estrofas estaba referido a un único tema. De la misma manera, cada conjunto de colores representaba un único mensaje. El vestuario y la actitud corporal de los personajes fueron considerados como conjunto significativo formulado a través del desarrollo coreográfico.

En cuanto a la elección de materiales y técnicas, se trabajó sobre la idea de utilizar recursos tradicionales del teatro, como la madera, la tela, la pintura y la talla de relieve. El tiempo y el presupuesto fueron factores condicionantes, por lo cual, se tomó la decisión de aprovechar el material existente. Contábamos con un archivo de objetos y elementos de escenografía, variedad de practicables corpóreos y un equipo de estudiantes con una excelente disposición para hacer experiencias. Las pruebas, que habitualmente se hacen en una maqueta en escala, se hicieron directamente en el escenario. Una vez diseñados los elementos, se fabricaron modelos en tamaño real para corregir y ajustar los detalles. El proyecto se fue consolidando a medida que avanzaban los ensayos. Los elementos terminaron de definirse en el taller de realización.

Los ensayos se realizaban al mismo tiempo que la escenografía y el vestuario. Y en el mismo lugar, pues los talleres estaban debajo del escenario, lo que favorecía una rápida comunicación. Esto posibilitó la realización de pruebas que permitían ver en el momento si se adaptaba, o no, la relación de los actores con los objetos y el espacio. La puesta implicaba maquinaria con objetos que descendían de parrilla y eran manipulados por actores-escenógrafos.

Se produjo una relación organizada de eventos. La descripción realizada hasta aquí no explica la sincronización que había entre ellas, ni la calidad del tiempo, los desplazamientos y el juego de los personajes con los objetos, la luz y el sonido, pero, de alguna manera, ofrece una mirada desde dentro, en donde cada parte funcionaba como componente de un engranaje que articulaba la docencia con la práctica y el trabajo en equipo en la experiencia viviente del arte teatral.

La concreción de *Canto a la Doctrina* en 1987 condujo a la creación de una cátedra especial que se ocupó de desarrollar estas producciones teatrales: el *Taller de Realizaciones Teatrales*. Su objetivo era canalizar este tipo de búsquedas y todas las actividades relacionadas con la interacción de la carrera y el medio, ya fuera teatral, televisivo, cine u otras aplicaciones de la escenografía, como, por ejemplo, las exposiciones temáticas.

Sintonía y continuidad

Como hemos expresado antes, cada espectáculo proponía un tema de investigación. Esta se volcaba al conjunto de la Escuela y, a menudo, se incorporaba dentro de las asignaturas, tanto en los aspectos teóricos como en los prácticos, hecho que permitía profundizar desde diversas áreas una temática y observarla en su complejidad. Esto creaba un eje de interés común a todos los que compartían las actividades de la Escuela y una expectativa general por los resultados que se obtuvieran.

En 1989, Jaime de Oleza, investigador que había dedicado muchos años a la figura de Antonio Machado, convocó a Alice D. de Beitía para que evaluara la posibilidad de transmitir elementos poéticos y teóricos relacionados con la obra de Machado utilizando una puesta en escena. La idea permitía insertar en el *Teatro Universitario* un proyecto de traducción de poemas y prosa al lenguaje teatral. Sobre la base del material literario, Alice Darramón organizó la puesta *Poemas y Canciones: homenaje a Antonio Machado*, creando una relación plástica entre los personajes imaginados por el poeta y él mismo. Machado fue interpretado por el actor Alberto Cebollero, mientras que Juan de Mairena y los otros personajes aparecían desde las sombras como borrosas imágenes en su pensamiento. Fueron resueltos como siluetas recortadas en madera tratadas de un modo pictórico que remitía a la estética de la fotografía antigua, en sepias por su vejez, materialización de lo imaginario tratada como objeto-personaje.

La idea general de la plástica escénica era acompañar las palabras sin interferir, respetando la rítmica de los poemas con quietud y el de la prosa con movimiento. Las figuras avanzaban desde la oscuridad del fondo para acercarse a la mesa

iluminada en la que el poeta escribía sus ideas, que decía en voz alta. La coreografía de los objetos palpitaba al ritmo del pensamiento expresado en esas palabras trasladando el lugar de la acción al mundo interior del poeta.

En 1993 y 1994, se realizaron variaciones sobre textos de Aldo Pellegrini (1903-1973) extraídos de su obra *Teatro de la Inestable Realidad*, un conjunto de juegos teatrales muy breves, que su autor denominaba “ensayos de escenificación”, donde planea una serie de situaciones absurdas narradas con cierta lógica, piezas que expresan la ausencia, el vacío y el hastío del hombre contemporáneo. Estas obras, editadas en 1964, eran desconocidas. La temática implicaba una investigación sobre el surrealismo y una práctica que suponía comprender sus razones para traducirlas al lenguaje escénico. El ensayista, poeta y crítico de arte Aldo Pellegrini también fue el fundador del primer grupo de surrealistas de habla española que actuaba en la promoción de los movimientos pictóricos de vanguardia en Buenos Aires desde los primeros abstractos en adelante. Su figura generaba interés en los estudiantes. El *Teatro Universitario* abordó la secuencia de obras e inició el espectáculo con *La buscadora de amor*.

La escenografía constaba de un único telón que representaba una arquitectura distorsionada. Tenía sectores en relieve y otros en transparencia que permitieron un juego con la aparición y la desaparición de los personajes, fundiéndose con el fondo al entrar y salir de escena. El diseño de vestuario exageraba las características de cada personaje para darles un aspecto estafalario e irreal. Los únicos que fueron tratados como personas comunes fueron los personajes protagónicos: *la buscadora* y *el testigo*. La secuencia incluía los juegos dramáticos: *El pintor*, *El ensayo*, *El cazador de unicornios* y *El pescador*. Su brevedad permitió crear un espectáculo continuado que pasaba de una obra a la otra como cuadros inconexos, como fragmentos de una realidad que no tiene sentido, pero sí humor. La secuencia expresaba lo que Pellegrini anuncia en el prólogo del libro: “la realidad y el hombre son dos procesos que transcurren paralelos y parecen destinados a no encontrarse jamás”.⁵

En 1994, la prof. Martha Pérez de Giuffré propuso un texto del estadounidense Edward Estlin Cummings (1894-1962) poeta, ensayista y dramaturgo. La obra, *Santa Claus*, un juego dramático que adopta el estilo de las moralidades, es la obra más conocida de Cummings, quien, como poeta, exploró los recursos dadaístas abandonando toda estructura convencional. El juego se desarrolla en un acto dividido en cinco escenas. Los personajes principales son *Santa Claus*, su familia (su mujer y su hijo), *la Muerte*, y *el populacho*. La obra planea el engaño disimulado que reside en las promesas falsas de algunos discursos en torno a los productos de la ciencia, el progreso que generan y la riqueza futura que suponen, cuando, en realidad, esconden situaciones que conducen a la destrucción y la muerte. Esta

obra permitía abordar la crítica social expresada en un lenguaje simbólico. La investigación condujo a explorar la significación del imaginario contemporáneo en el que, a menudo, los signos se han desvinculado del mensaje que les dio origen.

La plástica escénica estuvo basada en algunas claves del arte futurista, dada la coincidencia en las motivaciones de esta corriente artística y los ejes del argumento. El marco escénico único, presente durante toda la puesta, consistía en una serie de telas pintadas con formas geométricas azules, grises y celestes fríos para recordar la estética de las construcciones fabriles y en un dispositivo escénico con dos escaleras con barandas rojas y estructura en azul y negro. El conjunto se basaba en un ritmo de diagonales. El guión propone un juego de equívocos visuales por el intercambio de roles y la presencia de una multitud anónima. La violencia de los hechos estaba acompañada por las transformaciones del vestuario del coro que comenzaba vestido con una paleta neutra y rostro uniforme, y se iba transformando en una mascarada colorida y contrastante, variada y agresiva. *Santa Claus* y *La Muerte* tenían máscaras y trajes que debían intercambiarse en escena involucrando al público en el conflicto. La obra conduce al triunfo del amor sobre el engaño. La escenografía, en combinación con la luz, lograban una transformación por la cual el clima fabril y árido del comienzo se transformaba al final en un clima amable y acogedor.

La puesta en escena se propuso lograr la participación constructiva del espectador al involucrarlo en la complicidad del equívoco; lo obligaba, de alguna manera, a tomar partido para separarse de la masa del coro, acercando la acción hasta el límite entre la escena y el público.

En 1995, la propuesta fue llevar a escena un cuento del sacerdote Leonardo Castellani publicado en 1959 en la obra *Doce Parábolas cimarronas*. La acción transcurre en 1996 en el Capitolio de Washington. El cuento se llama *¡Ohé, Pozo, ¡Satélite Yapet!*. El personaje “Pozo”, es el último habitante del octavo satélite de Saturno, *Yapet*. Durante tres años, ha mantenido conversaciones satelitales con la Tierra aconsejando desde su vasto conocimiento matemático que le permite calcular con exactitud el desarrollo de los acontecimientos. *Pozo* está muriendo. Los terrestres establecen una comunicación interplanetaria. Necesitan saber a quién recurrir cuando haya muerto. Se reúnen los hombres más prominentes y poderosos de la Tierra, un gabinete que representa a toda la humanidad. *Pozo* sólo acepta al marinero irlandés, *Mariner*, como interlocutor. El saturnino explica que fuera de la Tierra ya no hay más vida inteligente. A partir de eso, la tribuna compite por hacer preguntas de su propia conveniencia urgidos por el altísimo precio de la comunicación que limita el tiempo a 33 minutos escasos. Los diálogos entre *Pozo* y los hombres estaban referidos a las preocupaciones mundiales en la fecha de la publi-



Detalle de la escenografía para la Celebración del 50 aniversario de la Universidad del Salvador.

cación del cuento, 1959. Sin embargo, la actualidad del texto mantenía vigencia a través de las profundas reflexiones de *Pozo*, que revelaban el egocentrismo de los *dirigentes políticos* en oposición al sentido común expresado por *Mariner*, un hombre sensato.

En este caso, la propuesta plástica se basó en trasladar al escenario una estética cinematográfica. Se buscaba lograr sensación de futuro, tecnología y comunicaciones recurriendo a un escenario sin límites habitado por muchas personas, un público expectante velado por muros de cristal sugeridos por veladuras superpuestas. Un conjunto de gradas formaba el espacio para la *tribuna de notables humanos*, a la izquierda. Ubicado a la derecha estaba el atril futurista de *Mariner*, interlocutor elegido por el *extraterrestre*. Detrás de él, y en diagonal hacia atrás estaba la gran pantalla ovalada, el “proculvídeo”. La paleta de colores rojos, negros, azules oscuros, grises y blanco y plata se acentuaba con efectos de iluminación provenientes de la pantalla y el conjunto de personajes y objetos.

Pozo es descrito por su autor como un ser con una cabeza cuatro veces mayor que la nuestra, con tres ojos de los cuales solo se ve uno. Su cuerpo tiene un torso reducido, no vemos sus piernas, pero sí sus dos pares de brazos. Pozo está sentado en su diván ovalado. Este personaje fue resuelto como gran muñeco operado por

dos bailarinas, de las cuales no se requerían sus conocimientos sobre danza, sino su plasticidad, familiaridad con los movimientos expresivos del cuerpo y su capacidad de sincronización. Una de ellas operaba el rostro por dentro, la otra articulaba los dos pares de brazos y las manos mediante varillas. La gran cabeza, de 1,30 de alto, fue realizada con un material flexible, lo que permitía una notable expresividad. A su vez, un sistema mecánico sencillo facilitaba los movimientos del rostro. El cuerpo y los brazos articulados se manipulaban mediante varillas. La voz del personaje funcionaba aparte junto con la banda de sonido y la música. Las estudiantes que operaban el muñeco sincronizaban los movimientos con la voz grabada con anterioridad.

Esta pieza permitió trabajar sobre la experiencia lúdica de la interacción sincronizada entre la palabra, el cuerpo y el objeto, dando vida a un artefacto que debía ser el personaje protagonista, convincente para el público y para los actores que interactuaban con él.

En el desarrollo de estas prácticas, los estudiantes, a menudo, asumían varios roles en la misma obra. Podían interpretar un personaje y luego maniobrar algún aparato escénico o los artefactos de iluminación. Todos colaboraban en la realización y el montaje. No estaba entre las metas de estas experiencias lograr que alguien se transformara en un actor. El único interés era el juego teatral, la experiencia del tiempo como límite y el espacio como desafío visual, y trabajar bajo la presión que imponía la urgencia de lograr un resultado con los recursos disponibles, con las personas que estuvieran al lado y en un lapso determinado. Se asignaba el rol de director de escenario a quien tuviera las cualidades para hacerse cargo. Generalmente, era alguien reconocido por su liderazgo y aceptado o propuesto por el grupo.

La actividad extra-programática, a menudo, estuvo vinculada a las materias de *Taller de Realización*. En la actualidad, estas producciones se canalizan a través de dos asignaturas: *Práctica de Producción e Iluminación Teatral*. En ellas, se proponen juegos escénicos experimentales, pautados según las claves que se han ido descubriendo durante los últimos 50 años, y en atención a los intereses de los estudiantes y sus búsquedas vinculadas con el arte contemporáneo. La concreción de estos espectáculos ofrece a los estudiantes la oportunidad de participar en la construcción de un evento artístico desde el inicio y hasta el final con la posibilidad de jugar roles de actuación, diseño y realización de vestuario, escenografía, caracterización, iluminación y utilería. La práctica propone el conocimiento del complejo fenómeno teatral desde su propia configuración de tiempo y espacio, e interactuar en función de lograr un objetivo en común. Es un entrenamiento destinado a formar hombres y mujeres de teatro, artistas que, conociendo la teoría y la técnica, encuentren durante su paso por la universidad esa chispa que encienda su instinto teatral.

Corolario

En el contexto de la renovación del teatro del siglo XX, durante los 50 años de labor ininterrumpida de la carrera de Artes del Teatro-Escenografía se ha desarrollado una investigación permanente en paralelo a las innovaciones de las dramaturgias contemporáneas. Entonces, las motivaciones que dieron origen a la evolución de la carrera de Artes del Teatro permanecen vigentes a través de sus realizaciones, fruto del trabajo en el aula. La mayoría de los docentes que dictan las asignaturas artísticas son graduados en Artes del Teatro, lo que ha sido un factor de evolución significativo. En la actualidad, Artes del Teatro forma parte de una nueva estructura heredera de su tradición y orientada hacia las artes del espacio, la Escuela de Arte y Arquitectura en la que comparte el ritmo académico con las carreras de Arquitectura, Arte y Diseño Digital y Diseño Gráfico.

Esta nueva configuración amplía las posibilidades del despliegue de la Escenografía en un contexto en que el espectáculo ya no siempre se circunscribe al espacio escénico, y en el que lo escénico espacial suele definir al espectáculo. La dinámica de intercambio que existe entre todas las artes, la expectativa de las posibilidades dadas por el espacio cibernético, los aportes de las tecnologías al lenguaje visual y las ideas en constante evolución sobre la dramaturgia y la poética del espacio nos proponen nuevos campos de investigación y de experimentación en los que hay mucho por hacer desde la mirada de la escenografía, como discurso emergente del Arte del Teatro.

Bibliografía

- PÉREZ DE GIUFFRÉ, Martha. **El teatro en la Posmodernidad**, en SIGNOS Universitarios, Año XIII, N° 26, julio/diciembre de 1994, págs. 171a199.
- PELLEGRINI, Aldo. **Teatro de la Inestable Realidad**, Carro de Tesis, Buenos Aires, 1964.
- Internet http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214165
- BARON SUPERVIELLE, Odile, en LA NACION, **Para los amantes del teatro**, Miércoles 28 de junio de 2000.

Notas

- 1 PÉREZ DE GIUFFRÉ, Martha., pág.176
- 2 Ídem, pág.181

- 3 BARSAQ, André: leyes escénicas, Traducción de Alice Darramón de Beitía, Cuadernos de Estudio de Arte Dramático, Suplementos de Estudio, Documentación e Investigación , Tomo II N° 18-19, Raigal, Buenos Aires, 1953, Pág.206.
- 4 BARRAULT, Jean Louis, y entrevista en LA NACION, citado.
- 5 PELLEGRINI, Prólogo.



Prof. Alice D. de Beitía y Prof. Elsa Rigoni. (1983)

